

El paganismo cristiano: oxímoron en *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca

Alumna: Laura M. Martínez Peral
Tutor: Miguel Ángel Auladell Pérez
Trabajo de Fin de Grado
Curso 2014-2015
Grado en Español: Lengua y Literaturas
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Alicante

El paganismo cristiano: oxímoron en *Eco* y *Narciso* de Calderón de la Barca

Vº Bº

Fdo.: Laura M. Martínez Peral

Miguel Ángel Auladell Pérez

Alumna: Laura M. Martínez Peral
Tutor: Miguel Ángel Auladell Pérez
Trabajo de Fin de Grado
Curso 2014-2015
Grado en Español: Lengua y Literaturas
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Alicante

Resumen

Aproximación a la vida y obra de Calderón de la Barca, incidiendo en aquellos aspectos que pueden ayudar a entender su teatro mitológico, así como un repaso por los tratados y textos de la época medieval, canónicos para los autores posteriores a la hora de tratar la mitología y, finalmente, búsqueda de los elementos cristianos en la obra *Eco y Narciso*.

Palabras claves: mitología, cristianismo, neoplatonismo, Antiguo Testamento, Calderón, *Eco y Narciso*.

Abstract

Approach to life and work of Calderón de la Barca, focusing on those aspects that can help understand its mythological theater as well as a review of the treaties and medieval texts, canonical for later authors when treating mythology and, ultimately, finding the Christian elements in the play *Echo and Narcissus*.

Keywords: Mythology, Christianity, Neoplatonism, Old Testament, Calderón, *Echo and Narcissus*.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5-10
1.1. CALDERÓN DE LA BARCA	6-8
1.2. VALORACIÓN CRÍTICA DE SU DRAMATURGIA MITOLÓGICA.....	8-10
2. <i>ECO Y NARCISO</i>	11-37
2.1. ASPECTOS ESTRUCTURALES.....	11-13
2.2. FUENTES.....	13-15
2.3. EL MITO DE NARCISO COMO “DOGMA”.....	15-32
2.3.1. Narciso.....	15-22
2.3.2. Eco y Liríope.....	22-28
2.3.3. Bato y Tiresias.....	28-33
2.4. LA ARCADIA.....	33-37
3. CONCLUSIONES	38
4. BIBLIOGRAFÍA	39-44
5. ANEXOS	45-48

1. INTRODUCCIÓN

El interés por esta obra de Calderón llegó en el tercer curso del Grado en Español: Lengua y Literaturas. A través de la exposición que realicé con un compañero sobre *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca, surgió un tema que me provocó cierta curiosidad. Fue la imagen que transmite uno de los personajes, Liríope, como la serpiente del Antiguo Testamento. A raíz de esto, sentí cierta expectación sobre las posibilidades que pudiera ofrecer esta obra acerca de la fusión de la mitología pagana o griega con la tradición cristiana imperante en el momento. Por esto, me decanté por la realización de este trabajo.

La metodología que he seguido es la siguiente. En primer lugar, he realizado una presentación en el primer punto en la que se incidirá en aspectos sociológicos e históricos de la época, así como un acercamiento de la vida de Calderón de la Barca. También se trazará una línea cronológica de la visión crítica posterior a la dramaturgia mitológica en su repercusión nacional.

Una vez expuestos estos puntos generales, en el apartado dos se presenta la obra elegida, presentación que, desde una visión general, expondrá los datos relativos a la obra en sí como la publicación, estreno, medios de representación...y de este modo, se llegará a las fuentes, un subapartado imprescindible en donde se establecerá de nuevo una línea cronológica que abarcará desde la Edad Media hasta el propio Renacimiento y Barroco en la que surgirán nombres de gran relevancia para la literatura europea producida entre los siglos XIV y XVII. Finalmente, en el grueso del trabajo se detallará el estado de la cuestión: búsqueda de una línea de la codificación cristiana y neoplatónica en la obra de *Eco y Narciso*, con el recurso de las imágenes y citas de la propia comedia para ejemplificar la información ofrecida.

Para la consecución de este trabajo, la bibliografía usada ha sido muy variada: desde monografías académicas y libros de crítica literaria hasta artículos, tesis, capítulos sueltos, pasando por las bibliografías de José Simón Díaz y de su hija, M^a Carmen Simón Palmer y las principales historias de la literatura española.

1.1. CALDERÓN DE LA BARCA

Para entender algunos puntos de la obra de Pedro Calderón de la Barca, se debe empezar por deslindar o conocer varios aspectos de su vida. Hay que decir que la vida de este autor no puede ser vista como un libro abierto, como sí sucede con Lope de Vega. En la investigación del perfil biográfico de Calderón, hallamos una conexión entre vida y obra, siendo este último aspecto el que subyace finalmente. En cambio, con Lope de Vega no sucede lo mismo. Su vida y su obra forman un entramado donde ninguno de los dos vértices sobrepasa al otro. El objetivo de estas líneas es tener en cuenta que la biografía de Calderón está documentada pero hay lagunas en torno a algunas épocas. Esto produjo que Valbuena Prat llamara a la vida de Calderón la biografía del “silencio” (Pedraza, 2000: 11). No obstante, en pleno siglo XXI, se ha avanzado mucho en este campo configurando un retrato de un Calderón cuya vida joven y adulta se podría equiparar a la del propio Lope de Vega.

Según los datos actuales de que disponemos, nos ceñiremos ya presentar la vida del autor y recalcar aquellos rasgos que están presentes en su obra, sobre todo aquellos que pueden acercarnos a nuestro objeto de análisis, *Eco y Narciso*.

Don Pedro Calderón de la Barca nace el 17 de enero de 1600 en Madrid, en el seno de una familia hidalga. Hijo de Diego Calderón y Ana María de Henao, Pedro fue el tercero de siete hermanos, tres varones y cuatro mujeres. El primer aspecto reseñable y, a tener en cuenta en la temprana vida del autor, es el fallecimiento de su madre en 1610 y el fallecimiento de su padre en 1615. En referencia al segundo hecho, Calderón no hace caso del testamento de su padre en lo referente a la toma de hábitos. Ahí trasgrede el orden social y paterno-filial, reflexión que mantiene en casi toda su obra, es decir, ¿hasta qué punto un hombre puede coartar la libertad de otro hombre?

En la vertiente de su biografía relacionada con los estudios, su padre lo internó en el colegio de los jesuitas y más tarde entró a estudiar en Salamanca. Este dato es muy importante ya que los jesuitas le enseñarán el mundo teatral como medio de enseñanza. Su actividad como dramaturgo y poeta empieza desde antes de llegar a la veintena. En 1623, estrenó su primera obra *Amor, honor y poder*. Asimismo, gracias a sus viajes militares por Italia, se empapará de la cultura italiana, que le ayudará a crear sus mejores obras dramáticas de gran prestigio que gustarán mucho a la Corte.

Siguiendo la clasificación de Pedraza (2000:78), su obra puede ser dividida en seis grupos: la dramaturgia en la línea del teatro lopesco, destacándose obras como *El alcalde Zalamea*, *El médico de su honra...*; comedias palatinas y de capa y espada como *Casa con dos puertas mala es de guardar* o *La dama duende*; los autos sacramentales como *El gran teatro del mundo*; los entremeses y las mojigangas; y, por último, la comedia simbólica. Destaca un registro en sus obras donde hallamos una forma poético-simbólica nunca vista, configurando un teatro lírico donde los personajes se elevan a lo simbólico y espiritual. Esto se ve en los autos sacramentales y en la comedia simbólica. Ésta última ocupa el segundo puesto de la clasificación pero se ha dejado para el final, puesto que dentro de las comedias simbólicas, los personajes son un trasunto de pasiones y luchas internas en un espacio atemporal. Aquí se incluyen obras como *La vida es sueño* o la que nos interesa más, *Eco y Narciso*, de tinte mitológico.

Como dato imprescindible, este tipo de obras con base mitológica tienen como lugar de representación el Palacio del Buen Retiro, lugar predilecto de la Corte para estos espectáculos. Por lo tanto, Calderón se convierte en poeta cortesano y podemos datar su andadura en este periodo a partir de 1635, con el estreno de *El mayor encanto, el amor*. En palabras de Felipe Pedraza Jiménez (36):

Esta fiesta real representa la plena incorporación de nuestro autor al teatro palaciego con una doble misión: la bien conocida de poeta dramático y otra de coordinación de los variados elementos que integran el conjunto escénico.

El estreno de esta obra le permitirá la puesta en escena en el Palacio del Buen Retiro de la obra mitológica *Los tres mayores prodigios*, en 1636, con la ayuda de la escenografía del italiano Cosme Lotti. Este tipo de obras tienen un predominio de lo trágico.

Asimismo, las comedias mitológicas son muy importantes por su aparato escenográfico, motivo que por desgracia las ha sepultado como composiciones poco importantes, sin ser conscientes de que la escenografía en este ámbito cortesano es renovadora, lo que le permite innovar a Calderón ya que, como poeta de la Corte, tenía una serie de privilegios a la hora de representar sus obras.

Por lo tanto, subyace la idea de que el teatro palaciego está destinado a un público selecto de alto bagaje. Pedraza (243)¹ recoge unas palabras de Sebastian Neumeister que sintetizan mejor lo dicho:

Las acciones mitológicas de las representaciones de corte sobrepasan ese mundo, abren un horizonte más amplio, muestran los fundamentos antropológicos y metafísicos de lo que la comedia presenta como dominio individual y social de la comedia.

1.2. VALORACIÓN CRÍTICA DE SU DRAMATURGIA MITOLÓGICA

Ya hemos adelantado algunas pinceladas sobre la valoración de la obra de raíz mitológica de Calderón. Su obra mitológica no ha sido merecedora de una consideración académica en el siglo XX, ya que el boato que rodeaba a estas obras en su representación ha pesado mucho en su valoración.

Hay que tener en cuenta que, en conjunto, el dominio de la técnica teatral y dramática coloca a Calderón por encima de Lope. Presenta una dignificación de la palabra poética, de la retórica y un debate apasionado entre el yo y el mundo. Todo esto se puede ver perfectamente en las obras mitológicas.

Las grandes obras calderonianas como *El gran teatro del mundo*, *La vida es sueño* o *El Alcalde de Zalamea* sí que han tenido investigaciones y opiniones, pero en lo que respecta a su obra mitológica, la crítica no ha sido favorable, sobre todo a finales del siglo XIX, con la visión de Menéndez Pelayo. Por lo tanto, este apartado girará en torno a dos ejes que consideramos importantes para entender las obras mitológicas de Calderón: la situación de la fiesta de la corte y la recepción y valoración de la misma.

En torno al primer eje, la fiesta palaciega calderoniana es sacada de contexto en el Romanticismo alemán. Según Karl Philipp Moritz (Neumeister, 2000: 1)²: “Las poesías mitológicas han de entenderse como un lenguaje de fantasía. Como tales constituyen en cierto modo un mundo aparte y exento del contexto de la realidad”. Éstas

¹ La cita pertenece a la obra *Mito y ostentación: los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, 2000, pág. 112.

² La cita pertenece a la obra *Götterlebre oder Mythologische Dichtungen der Alten* (1971), Leipzig, 1972, pág. 7

y otras críticas intentan sacar la comedia mitológica de Calderón de su momento clave e histórico en el que fueron concebidas.

Para llegar al entendimiento del arte, Hans-Georg Gadamer señala la “ocasionalidad” definida como: “El significado de su contenido se determina desde la ocasión a la que se refiere, de manera que este significado contienen entonces más de lo que contendría si no hubiese tal ocasión” (4)³. Sin tener en cuenta este concepto, las obras mitológicas de Calderón serían textos sin sentido, con lo que hay que tener en cuenta el contexto histórico y socio-cultural donde fueron engendradas.

A continuación, daremos repaso a la cronología de la valoración crítica de las obras mitológicas calderonianas, que constituye el segundo eje de este punto y el más interesante. Para comprender este apartado, tenemos que situarnos en el Romanticismo alemán, ya mencionado antes. De manera general, observamos una dignificación de la obra de Calderón a través de grandes nombres como Friedrich y August Wilhelm, Goethe o Friedrich Schlegel aunque subrayamos que el repertorio de comedias mitológicas pasa de puntillas por la consideración o estimación de los románticos alemanes, siendo la innovación de la mitología en el cristianismo un aspecto atrayente para ellos. No obstante, la figura de Calderón como el cenit de la poesía cristiano-romántica⁴ es un aspecto muy presente en ellos.

En 1812, Friedrich Schlegel con su *Historia de la literatura antigua y moderna* presenta a Calderón como el mejor ejemplo que sintetiza en el ser poeta, la religión y el cristianismo, haciendo en la reedición de la obra en 1822 una dignificación no solo de Calderón sino del procedimiento alegórico-simbólico⁵.

El siguiente filósofo que impulsó la obra mitológica de Calderón fue August Schlegel en material mitológico, a través de unas clases que impartió en Berlín, unos años antes. En 1803, publicó una recopilación de tres obras calderonianas para mostrar al lector, no versado en teatro ni en Calderón, una gran variedad de temas que hacían a las obras poseer un potencial de estreno en tablas: *La devoción de la cruz*, *La banda y la cruz* y *El mayor encanto amor*. La lista de la ingente labor de los alemanes es descrita por Sebastian Neumeister, a través del capítulo I: “Un género en su historia”, subapartado 2.1. “El romanticismo y Goethe”.

³ La cita pertenece a la obra *Verdad y Método*, Salamanca, 1977, pág. 125

⁴ Neumeister recomienda la lectura de W. Brüggemann, *Spanisches Theater und deutsche Roman*, Münster, 1964, págs. 254 y ss.

⁵ Respecto al libro mencionado, Neumeister introduce una cita que expone claramente el ensalzamiento de lo alegórico y lo simbólico a través de la figura de Dante y Calderón.

En el apartado español, sin embargo, encontramos la contrapartida al trabajo del romanticismo alemán y es conveniente que lo subrayemos. Es aquí donde el nombre de Marcelino Menéndez Pelayo reluce con mucho brillo. En su libro *Calderón y su teatro* expresa su disconformidad en torno al teatro mitológico de Calderón, que vio como algo secundario y ornamental: “El poeta queda siempre en grado y en categoría inferior al maquinista y al pintor escenógrafo” (1910: 96).

La crítica contemporánea no es para menos: “Estos dramas musicales son mero y puro artificio, pues elevan lo artificioso a tema de la obra” (Maraniss, 1978: 87)⁶. Menéndez Pelayo es uno de los referentes en el que mirar para entender esta mala fama. En 1937, Valbuena Prat señala a Menéndez Pelayo como culpable del abandono de un estudio correcto y justo a las comedias mitológicas.

Las obras mitológicas de Calderón hay que mirarlas en su conjunto: arte, fantasía de las palabras, técnicas escénicas, música, ballet, contexto... En nuestro caso, *Eco y Narciso*, más que tramoya y escenografía, supone una oportunidad en la que el autor expresa recovecos internos del comportamiento del ser humano.

⁶ Recomiendo la lectura de “El tratamiento de Eco y Narciso en Calderón”, de Ángel Valbuena-Briones, pág. 251.

2. ECO Y NARCISO

2.1. ASPECTOS ESTRUCTURALES

Este punto consistirá en una breve muestra que incidirá en aspectos socioliterarios tales como el año de la publicación de la recopilación de las comedias en la que se incluye la nuestra, así como las ediciones posteriores y una mención a la métrica del texto con la exposición de algunos textos.

Eco y Narciso es una obra mitológica de corte pastoril que se representó en el Palacio del Buen Retiro, el 12 de Julio de 1661, con motivo del décimo cumpleaños de la princesa Margarita. Calderón la incluyó en la *Cuarta Parte de Comedias* que se publicó en Madrid en 1672. José Simón Díaz en su *Manual de bibliografía de literatura española* expone una lista de los códigos y ediciones posteriores a la fecha de publicación:

- Códice: <<*Autos sacramentales, alegóricos e historiales...*>> Letra del s. XVIII. 4 vols. Con foliación seguida. 4º. Con el retrato de Calderón grabado por G. Forman en 1682 al comienzo de cada tomo:
 - Tomo VI: *Eco y Narciso*. [<<—Venid a las aguas sedientas ovejas...>>]. (Fol. 1440) (Simón, 1980: 64)
- Edición:
 - ⁷*QVARTA parte de la Comedias... Lleva un prólogo del Autor, en que distingue las Comedias, que son verdaderamente suyas, ú no. enmedadas y corregidas en esta segunda impression, Madrid. Bernardo de Hervada. A costa de Antonio de la Fuente. 1674. 6hs + 302 fols. 20,5 cm. (...) 2. Eco y Narciso. [<<...Alto monte de Arcadia, que eminente>>]. (Fols. 25v-46 r) (100)*

El texto teatral consta de tres jornadas: la primera tiene una tirada de 936 versos; la segunda tiene 1152 versos; y la tercera tiene 1158 versos. Un acercamiento a los versos nos permite ver que hay predominancia de la rima consonante:

SILVIO

A pediros albricias mi alegría
viene de las venturas deste día,
pues Eco, en él, zagala la más bella

⁷ Anexos: Imagen 1.

que vio la luz de la mayor estrella,
de humana da floridos desengaños,
un círculo cumpliendo de sus años.
Jornada I, vv. 21-26 (Aubrun, 1966: 3-4) ⁸

Asimismo, el metro que destaca son los versos heptasílabos, enneasílabos, endecasílabos, pero hay estrofas con versos de ocho sílabas, dando lugar a la aparición de décimas⁹:

ECO
Estoy muy agradecida a
al festejo que me hacéis, b
y para que me mandéis, b
solo estimaré esa vida a
en la canción repetida; a
pero quejarme también c
debo este tiempo, de quien c
con extremos más extraños d
en la fiesta de mis años d
no me ha dado el parabién. c
Jornada I, vv. 103-114 (7)

O también redondillas¹⁰:

NARCISO
En mil partes divididos a
mis cuidados, son despojos b
del viento. Ved algo, ojos, b
o no escuchéis tanto, oídos. a
Jornada II, vv. 1151-1154 (27)

Del mismo modo, al tratarse de una obra de corte pastoril, los personajes cantan y a menudo recurren a la música para expresar sus sentimientos o como instrumentos de búsqueda, en este caso, cuando en la jornada II, salen a buscar a Narciso por el bosque. Otro aspecto que llama la atención y que es digno de destacar son las largas tiradas de

⁸ El texto que se maneja para este trabajo pertenece a la edición de Charles V. Aubrun.

⁹ Definición de la RAE: “Combinación métrica de diez versos octosílabos, de los cuales, por regla general, rima el primero con el cuarto y el quinto; el segundo, con el tercero; el sexto, con el séptimo y el último, y el octavo, con el noveno. Admite punto final o dos puntos después del cuarto verso, y no los admite después del quinto.” <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=d%C3%A9cima> [consultado el 15/03/2015]

¹⁰ Definición de la RAE: “Combinación métrica de cuatro octosílabos en que conciertan los versos primero y cuarto, tercero y segundo”. <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=89TBP1ZtfDXX2CTj7qIU> [consultado el 15/03/2015]

versos que utilizan algunos personajes para contar historias pasadas, es decir, se hace uso de los soliloquios para relatar eventos pasados. Los tres claros ejemplos en esta historia son Liriope con su historia de la violación y ostracismo con una tirada de más 200 versos¹¹; la historia de Sileno y la desaparición misteriosa de Liriope¹² o los lamentos y quejas de Narciso.¹³

2.2. FUENTES

A continuación, se procederá a una exposición exhaustiva de los manuales y compendios literarios anteriores a Calderón de la Barca, que pudieron servir tanto a nuestro autor como para otros para componer obras con base mitológica¹⁴.

El primer autor para destacar como referente “erudito” en mitología antigua es sin duda Giovanni Boccaccio y su *Genealogie deorum gentilium libri* (*Genealogía de los dioses paganos*), recopilación de leyendas mitológicas, realizado a mediados del siglo XIV. Esta recopilación consta de quince libros, siendo los más importantes para la descripción de este punto, los dos últimos libros, ya que se realiza una arenga al uso de la mitología antigua, pagana a través de la poesía. Situando este contenido en el contexto del temprano Humanismo italiano, observamos la resurrección del mundo antiguo pero con un blindaje de mil años de cristianismo, es decir, realizar una aproximación al mundo pagano resultaba difícil, con lo que este problema, aparte de ser teológico, también era estético¹⁵. Boccaccio, con su *Genealogía*, creará una manual de referencia que perdurará hasta bien entrado el siglo XIV. Por tanto, hay que tomarlo como punto de partida.

Señalando la importancia de esta recopilación, hay que decir que para la época de Calderón y en años anteriores, los manuales, traducciones y colecciones eran la fuente de información más importantes, incluso por encima de las obras de autores

¹¹Jornada I, vv. 66-894, Aubrun, 1966: 17-20

¹²Jornada I, vv. 123-142, *ibid.*, pág. 7

¹³Jornada I, vv. 446-496, *ibid.*, pág. 17-18

¹⁴ Recomiendo la lectura del capítulo I: “Un género en su historia”, apartado 3. Los dioses en escena, subapartado 3.1. La mitología en *Mito y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón* de Sebastian Neumeister. También la lectura del capítulo III: “El mito cristianizado”, apartado 1. Los *Genealogie deorum gentilium libri* de Boccaccio; apartado 3. El destino de la mitología clásica en España; y apartado 4. Calderón, intérprete cristiano del mito clásico.

¹⁵ A este respecto, Neumeister recomienda la lectura de “Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos” de Hans Blumemberg en *Terror und Spiel. Probleme der Mythens*. Munich, 1971 págs. 11 y ss.

antiguos. En este sentido, tenemos a Coluccio Salutati con *De laboribus Herculis* (*De los doce trabajos de Hércules*), realizado casi a finales del siglo XIV, obra inconclusa, que se presenta como una recopilación de historias antiguas, con una visión a la interpretación más abierta, a pesar de vivir bajo el dogma cristiano. Esto es indicativo de que conforme entramos en el Humanismo, el hombre tiene una mentalidad más abierta y menos abocada a la Iglesia. No obstante, el mito tiene potencial para ser usado como un arma pedagógica y así se puede ver en *Poética teológica* de Marsilio Ficino y Pico della Mirandola, donde se hace un uso del mito en clave neoplatónica. Al igual, en la tradición medieval no pasa desapercibido el potencial moralizante en formato de alegoría para el pueblo.

Si estas son las líneas europeas de mayor renombre, en el caso español hay tres vías de acomodo mitológico en la recepción española. La primera de ellas, viene de la mano de Boecio con *De consolacione philosophiae* (*Consolación de la filosofía*). Este autor, del siglo VI a. C., resucitado en plena Edad Media con su tratado, ejerce gran influencia en el Marqués de Santillana y en Juan de Valdés. En la *Consolación*, podemos encontrar, por ejemplo, el tratamiento del mito de Circe y Orfeo. La segunda vía viene de las *Metamorfosis* de Ovidio. En la mayoría de sus traducciones y ediciones, los autores incluyen comentarios, interpretaciones, moralejas, explicaciones... *Eco* y *Narciso* de Calderón parte de la obra de Ovidio pero con algunas diferencias que ya se mostrarán en los puntos siguientes.

La tercera vía va en consonancia con autores propiamente españoles: Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria. Pérez de Moya con su *Filosofía secreta* realiza un acercamiento a las fábulas con definiciones concisas (Neumeister, 2000: 91):

Las fábulas, unas toman nombre del lugar donde fueron inventadas; otras, delos mismo inventores; y las unas y las otras se dividen en Mitológicas, y Apológicas, y Miliesias, y Genealógicas

(*Filosofía secreta*, Libro I, cap. I)

De cinco modos se puede declarar una fábula, conviene a saber: Literal, Alegórico, Anagógico, Tropológico, y Físico o natural.

(*Filosofía secreta*, Libro I, cap. II)

Con estos dos ejemplos de los mitos, llamados por Pérez de Moya “fábulas”, tenemos un entramado de libros donde se estudia con exactitud los mitos, a los que se

les asigna un tipo, según la temática, el trasunto... En cuanto a Baltasar de Vitoria, tenemos *El teatro de los dioses de la gentilidad*, que se mueve en torno a tres ideas: un gran flujo de material, interpretación libre y potencial del material mitológico. Con esto llegamos a un “cientificismo histórico”, que se complementa con citas de muchos autores antiguos y casi contemporáneos: Homero, Dante, Boccaccio...

En consecuencia, encontramos una gran torrencial de manuales y compendios que se complementan con otros tres manuales del siglo XVI: *de deis Gentium varia et multiplex historia...* de Lilio Gregorio; *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* de Natale Conti; y *Le Immagini colla spozone degli Dei degli Antichi* de Vincezo Cartari.

Como conclusión de este punto, podemos decir que la mitología tuvo muchas recepciones en unos periodos donde el hombre se deshacía de las ataduras de los dogmas cristianos para buscar su propia realización como ser humano, Renacimiento y Humanismo. No obstante, como ya hemos mencionado, el hombre y su nueva concepción, era muy consciente de la presencia cristiana, imposible de separar del tratamiento a los clásicos, lo que fomenta una incompatibilidad de asimilación de los dos polos opuestos que representaban: el mundo pagano y el mundo cristiano. Por esta razón, se intenta una asimilación del mito a través de la invención o alegorización con la moral cristiana.

2.3. EL MITO DE NARCISO COMO “DOGMA”

2.3.1. Narciso

Empezamos el grueso del trabajo, aludiendo al personaje central de la historia, Narciso. En la fuente ovidiana, se presenta así:

Efectivamente, el hijo de Céfiso había añadido un años a los quince y podía parecer un niño y un adolescente: muchos jóvenes, muchas doncellas lo desearon; pero (tan cruel orgullo hubo en tan tierna belleza) ningún joven, ninguna doncella lo impresionó¹⁶.

¹⁶ El fragmento pertenece a la edición y traducción de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra, 1995. pág. 294.

El fragmento de las *Metamorfosis* da cuenta de un personaje que es hijo del dios del río Céfiso y de la ninfa Liríope y se desprende la idea de que es un personaje libre, pícaro, que desdeña a las pastoras. Esto diferirá en la recreación de Calderón. En la comedia, se presenta un personaje que vive oculto del contacto humano, sin saber quién es su padre o las circunstancias en las que nació, a la vez que desconoce que hay una profecía que vaticina su final, con lo que no es un individuo que pueda vivir bajo su libre albedrío. Para Sebastian Neumeister, la historia de Narciso es un correlato de otra comedia de Calderón, *El monstruo de los jardines*, obra estrenada muy poco tiempo después de la primera, donde el protagonista demuestra unos parámetros muy parecidos a Narciso y, sobre todo, al protagonista de *La vida es sueño*, Segismundo: “El destino de un hombre que por malas profecías ha crecido apartado del mundo, pero vuelve a él, viéndose afectado su comportamiento, de un modo u otro, por el destino predicho al principio” (Neumeister, 164-165).

Con esta presentación que se deduce de los primeros versos en los que tanto el hijo como la madre salen a escena por primera vez, Calderón crea un cuadro de personajes movidos por sus impulsos o herencias que les guiará por el camino inadecuado, conformándose una Arcadia que se transformará en un escenario de luchas de pasiones. Para entender mejor esto, procederemos a una descripción del personaje y escudriñaremos qué aspectos cristianos o religiosos hay en torno a Narciso.

Siguiendo la línea narrativa de la comedia, Narciso sale a escena en la primera jornada, mostrando que vive en un bosque con el “monstruo” que atemoriza a los pastores de la Arcadia, su madre Liríope. Como se está celebrando el cumpleaños de la pastora Eco, el joven oye a los músicos y los asimila a cantares de pájaros. Para Narciso, la música ejerce una influencia o “embrujo” en él. Por esto, el joven intenta que su madre le deje salir de la cueva pero Liríope se niega a lo que Narciso responde aludiendo al deseo de todo hijo de seguir sus propios pasos y salir del amparo familiar:

NARCISO
Que hay más mundo que estos
[montes,
Más casas que aquestas cuevas,
Más gente que aquestos brutos,
Más población que estas selvas?
Pues ¿Por qué, madre, me quitas
La libertad y me niegas

Don que a sus hijos conceden
Una ave y una fiera,
Patrimonio que da el cielo
Al que ha nacido en la tierra?
Jornada I, vv. 283-292, (10)

No obstante, finalmente Narciso tiene que acatar el orden materno, aunque Liríope le promete contarle la verdad cuando llegue el momento. En esta relación materno-filial, la crítica ha señalado una concomitancia con la propia vida de Calderón en aquellos años en los que era joven y aún vivía bajo el amparo paterno. En otras palabras, llevando esto al contexto de la vida personal de Calderón, sabemos que en su juventud no hizo caso de las últimas voluntades de su padre, aspecto que queda reflejado en el espíritu del autor y a su obra.

Entrando en la cuestión de su aislamiento en la cueva, rastreamos la influencia el mito de la caverna de Platón. En otras palabras, el joven ha vivido aislado del conocimiento de los sentidos y de la razón, que en clave neoplatónica, estaríamos hablando del sol. Las palabras de Valbuena Briones en relación a *La vida es sueño* y a su protagonista, que ha vivido alejado del mundo en una torre, se pueden aplicar a esta historia igualmente:

En este recinto [la torre], “que el sol apenas a mirar se atreve” está encadenado Segismundo. Es decir, según la interpretación neoplatónica utilizada por Calderón, los intentos corpóreos dominan el alma de este personaje trágico, a quien apenas llega la luz del entendimiento (Valbuena Briones, 1977: 110).

Llevando este fragmento a *Eco y Narciso*, observamos a un muchacho que al salir de la cueva en la que ha vivido, su conciencia es una *tabula rasa*, puesto que ha vivido bajo la ignorancia. Cuando su madre es llevada por Anteo a donde están los demás, Narciso emite una elegía en la que demuestra la escasa libertad con la que ha vivido y se encomienda a la naturaleza para que guíe sus pasos: “Pues a un infeliz, a quien/ su misma madre le deja, / justo será que le amparen/ dioses, cielos, sol, estrellas, / fieras, pájaros, montañas, / troncos, peñascos y selvas”¹⁷.

Por lo tanto, en clave neoplatónica, el joven sale de su jaula, la cueva, y la luz de todo aquello que le rodea le asusta y asombra, siendo la luz del sol o de Dios la meta última del mito.

¹⁷ Jornada I, vv. 491-496, *Ibid.*, pág. 14

Hay que recordar de nuevo la educación jesuítica de Calderón en la que se empapó de los dogmas escolásticos pero también del neoplatonismo que floreció en la época del Humanismo, conocimiento basados en la, por ejemplo, triada de la sensualidad, espíritu, corazón¹⁸. A este respecto, se destaca la influencia de San Agustín.

Este hecho de desconocimiento en Narciso es remarcado por su madre cuando salen todos a buscarlo al bosque. Ella sabe que su hijo no ha visto a ningún ser humano, aparte de ella, pero es consciente de que a la música no rehuirá. De nuevo, tenemos el elemento musical en escena y si recordamos lo dicho por Tiresias, una voz y una hermosura ocasionarán el fin del joven, la sombra de la profecía planea ya sobre la Arcadia, siendo Eco el momento culmen de la búsqueda, cuando se pone a cantar y Narciso se siente atraído por su voz y no por la voz de otras pastoras¹⁹. No obstante, antes de ver a la pastora, tenemos una intervención del joven en la que ocurre lo siguiente:

NARCISO

Pájaro destas montañas,
que con süaves acentos
tan sonoramente eres
dulce confusión del viento;
si entre el oído y el labio,
dudoso, absorto y suspenso
me vi, sin saber quién es
mi más poderoso afecto,
pues el oír el cristal
que me llamaba sediento,
sediento también me llama
el aire que a beber vuelvo.
¿Cómo de una sed y otra
tanto has trocado el afecto,
que en vez que labios y oídos
beban agua y aire, has hecho
que beban fuego los ojos,
y tan venenoso fuego,
que para explicarle es fuerza
pensar que en tu estilo mesmo:
Jornada II, vv. 1161-1180 (27)

Hay varias imágenes en esta tirada de versos, imágenes que se irán repitiendo en la obra y que nos ayudarán a ver los símbolos religiosos en la misma. Para empezar,

¹⁸ Recomiendo la lectura del apartado VI. III: “Del sentido literal al sentido figurado de la acción” en *Mito y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón* de Sebastian Neumeister.

¹⁹ En el siguiente apartado, hay dos tiradas de versos que reproducen esta escena.

tenemos la presencia de tres elementos de la naturaleza: el fuego, el aire y el agua. También se menciona el cristal, elemento con unas connotaciones ligadas a la pureza de la fuente, que se ven al final, cuando Narciso se enamora de su imagen. Retomando los tres elementos de la naturaleza, observamos la confusión que producen en Narciso: por un lado, él se presenta como un individuo sediento, que se siente trastocado de nuevo por una nueva sed producida por el canto de Eco que se mueve por el aire. Entendemos con esto la presencia de una metáfora sexual, es decir, la voz de Eco provoca en el joven un fuego, que además, se enciende en sus ojos. En otras palabras, es una atracción parangonable con lo ocurrido en el Antiguo Testamento, entre Adam y Eva, cuando esta última sedujo a Adam para que tomara del Árbol del Bien y del Mal. En palabras de Valbuena Briones: “El Narciso cristianizado, que presenta Calderón, está condicionado por estas creencias. El origen de Narciso limita su libertad y lo condena a ser posible víctima de sus sentidos” (1991: 105).

Junto a estos elementos, aparece el concepto “afectos”, término entendido como las pasiones del alma, con lo que en esta tirada de versos, Calderón se centra en el mancebo y los nuevos sentimientos que padece, producidos por la voz de la pastora relacionados con los instintos o placeres. Después de esta escena, Narciso es llevado con todos. Su encuentro con Eco lo ha marcado, hasta el punto de que esta atracción entre los dos no pasa inadvertida por los pastores que pretenden a Eco, Febo y Silvio. Aunque en un principio, Narciso no entenderá lo que le ocurre:

NARCISO
Como habiendo sido
una voz y una hermosura
mis dos mayores peligros,
y concurriendo en ti entrambos,
el huir de ti es preciso;
que es un encanto tu voz
y tu hermosura un hechizo
Jornada II, vv. 628-633 (37)

Febo y Silvio, como galanes, intentarán luchar por el amor de Eco pero ella los rechazará. Esto hará que los pastores muestren su descontento de varias maneras: Febo compartirá sus penas con la Arcadia y Silvio intentará vengarse de Narciso. Pero en Narciso, observamos a un joven que está aprendiendo; que busca explicaciones a lo que sus ojos y oídos ven. Dicho esto, llegamos al paseo que realiza con Bato para conocer la

Arcadia²⁰. En él vemos, que el gracioso potencia la impresión que se desprende de las apariencias, sin llegar a la esencia de las cosas.

La escena en la que llegamos al cenit de la historia es la imagen en la fuente. Cuando Narciso ya no está con Bato, persigue un corzo herido que se interna en el bosque. El joven va tras él hasta que da a parar a una fuente, en la que ve reflejada su imagen. Esta escena supone la evolución final de la psicología del personaje. Para saber más de este momento, tenemos la perspectiva propia de Narciso y la de Eco, que lo está observando, escondida. Mientras, Narciso se halla sorprendido ante la hermosura que ve reflejada en la fuente²¹ sin saber que es él mismo. Cuando ocurre esto, encontramos los elementos que ya hemos mencionado antes: la sed, el fuego, el cristal, el agua... La confusión que se crea en Narciso se puede ver en la tercera jornada que va desde el verso 2494 hasta el verso 2590. Antes de que lo vea Eco, el joven emite un monólogo o tirada de versos con muchas imágenes que, como ya hemos dicho, han aparecido en torno a Narciso antes:

NARCISO²²

VV. 2496-2500:

¿Atreveréme a beber
Los cristales de su fuente
Sin recelar ni temer
Mis sentidos suspender

VV. 2506-2507:

¡O qué ignorante nací!
¡O que necio me crié!

VV. 2515-2517:

¡O tú, que eres la primera
ninfa del agua a quien yo
sediento a pedir llegué

VV. 2523-2525:

Pues su ninfa (¡qué ventura!)
flechando está vivo fuego
Dentro de la nieve pura

VV. 2555-2565

Si tienen un corazón
Beberé pues. Pero, enojos
¿Por qué en sus claros despojos
Hallo contrarios agravios?
¿Cómo lo que es en los labios
hielo es incendio en los ojos?
¿Cómo (estoy mudo, estoy ciego)
Si al fuego le mata el agua,
aquí el agua enciende el fuego?

Como podemos ver en estos extractos, aparecen conceptos ligados al alma, al pecado del Antiguo Testamento, la tentación, así como una serie de dicotomías presentes en el neoplatonismo como ver y oír. Narciso, como ser criado fuera de la

²⁰ En el punto 2.3.3. Bato y Tiresias, se explica esta situación con mejor profundidad.

²¹ Anexos: Imagen 2

²² Jornada III. *Ibid*, pág. 56-57

civilización, no entiende lo que le provocan sus sentidos y en el fondo, lo que tenemos es a un joven que está experimentado cambios desconocidos hasta el momento por él.

Frente a esto, la sombra de la profecía planea sobre el protagonista y sobre Eco, que está escondida, viendo lo que hace Narciso y que experimentará poco después el hechizo de Liríope. Por lo tanto, el libre albedrío que buscaba Narciso en un principio no llegará a experimentarse, puesto que su desconocimiento del mundo, su vida en las sombras de la cueva no le han permitido conocer y experimentar los sentimientos que los jóvenes pastores Silvio y Febo sí que han sabido manifestar. Y ahora frente a la fuente y a la sed que siente en su interior, que identificamos como el fuego de todo apetito sexual, no sabe qué hacer. De ahí estas dos oraciones de los fragmentos: “¡O qué ignorante nací!/ ¡O que necio me crié!”. Con estas frases, intuimos que Liríope tiene en parte la culpa de la inexperiencia de Narciso, ya que le ha privado de vivir su vida bajo el pretexto de defenderlo de los designios de la profecía y de ocultar su pecado al ser mancillada por el dios Céfiro. Ya al final, cuando Liríope intenta convencer a su hijo de que su fantasía no es real, ya es demasiado tarde: Narciso se siente humillado y se convierte en una flor de narciso en paralelo a Eco que se convierte en viento.

Como colofón a este punto, es evidente que Calderón sabe explotar las enormes posibilidades de una leyenda absorbida por una profundidad psicológica, creando un complejo y muy atractivo personaje que sucumbe en su desesperado anhelo de independencia y libertad. En palabras de Charles V. Aubrun, tenemos la mejor descripción del personaje y lo que representa:

Pero rechaza la manera lírica, desenvuelta de Ovidio; inscribe la leyenda de Eco y la de Narciso en un molde dramático, pues ve en ella la tragedia de la adolescencia en el tiempo de su mudanza y emancipación, en el tiempo de su ruptura con la generación anterior [Liríope] y en el tiempo de la revelación del amor que le atrae hacia el otro sexo [Eco]. (Aubrun, 1961-1963)

Este punto queremos acabarlo con algunas reflexiones: Alexander A. Parker, estudioso de Calderón, no cree que la obra sea un tríptico con codificaciones religiosas. En cambio, Charles V. Aubrun o Edmund Cros son algunos de los autores que sí reparan en la existencia de signos religiosos y cristianos en la obra de Calderón. El propio Cros se pregunta por qué sino Sor Juana Inés de la Cruz habría escogido

entonces el mito de Narciso y la comedia de Calderón como fuente para su auto sacramental *El divino Narciso* si *Eco y Narciso* no reúne para Parker un trasfondo cristiano. El propio Neumeister en contraposición a lo dicho por Parker establece esquemas, cuadros y comparaciones de *Eco y Narciso* con *El monstruo de los jardines*, buscando vestigios religiosos y cristianos en los propios protagonistas principales. Con el ejemplo siguiente, exponemos su visión del Antiguo y Nuevo Testamento en los personajes de Aquiles y Narciso²³:

Eco y Narciso

Pecado Original	Antiguo Testamento	Nacimiento y juventud de Cristo	Nuevo Testamento	Pasión de Cristo	Muerte y Resurrección
-----------------	--------------------	---------------------------------	------------------	------------------	-----------------------

El monstruo de los jardines

Son muchas las visiones que se pueden hallar en esta obra. Teniendo en cuenta la dimensión cristiana y neoplatónica que hay alrededor de la obra, Neumeister establecer esquemas parecidos a este en el que Aquiles y Narciso tienen su base en la historia de Cristo y lo establece así desde varios puntos de vista.

2.3.2. Eco y Liríope

Las dos ninfas que dan título a este apartado representan dos concepciones de personajes femeninos muy interesantes que debido a sus acciones, ya sean directas o indirectas, su destino finalmente será muy parecido.

La codificación religiosa en ambos personajes, para nosotros, se presenta como algo gradual. Primero, tenemos a Liríope, la madre de Narciso, cuyo pasado ha hecho de ella un ser enigmático y salvaje con reminiscencias edénicas a la tentación de la serpiente y Eco es la joven ninfa, la más bella y pura de la Arcadia, cuyas acciones en el devenir de la historia la marcarán, acabando como Liríope, exiliada. Por lo tanto, podríamos decir que la historia de la madre, contada en el soliloquio, se repetirá en cierta manera en la joven ninfa.

La obra empieza haciendo alusión al cumpleaños de Eco y los pastores enamorados de ella, Febo y Silvio, alagan la belleza de la pastora con unos diálogos

²³ El cuadro aparece en la página 206 de *Mito y ostentación*, de Sebastian Neumeister.

líricos bien contruidos. Estos amores pastoriles poco a poco irán cayendo y sacarán sentimientos y pasiones contradictorias en torno a la figura de Eco, pero antes de llegar a esta parte, volviendo al momento bucólico de las primeras escenas, éste queda relegado por el recuerdo de la hija perdida de Sileno y por el deseo de Eco de ir al templo de Júpiter, a pesar de haber hay un monstruo que lo habita. El intento de Eco de ir a ese templo, aun sabiendo que hay un monstruo merodeando, indica un comportamiento rebelde, puesto que el lugar donde se halla el templo está alejado de la selva armoniosa donde viven.

En cuanto al monstruo, no es otro que Liríope, la hija perdida de Sileno. En este personaje, tenemos una evolución psicológica sorprendente. Al principio de la obra, en la jornada primera, cuando nos revela el misterio de su desaparición, descubrimos que siendo ella una ninfa joven, fue mancillada por el dios Céfiro y abandonada en una cueva al cuidado del adivino Tiresias. Sabemos esta historia por el uso del *in medias res*²⁴. Exponemos un fragmento de la tirada:

LIRÍOPE
Céfiro, un galán mancebo
(hijo del viento sutil,
por el nombre, que su padre
debió de llamarse así),
me vio en el prado una tarde,
y enamorado de mí,
a entender me dio su amor
cortésmente; que el carmín
respondió de mis mejillas,
parlero no, mudo sí.
Jornada I, vv. 691-700 (18)

[...]
Desesperado su amor
[...]
a mi Céfiro llegó,
y abrazándose de mí,
bien como al muro la yedra,
bien como al olmo la vid,
dijo: «Lo que no han podido
rendimientos conseguir,
consíganlo las violencias».
Jornada I, vv. 715, 725-731

Típico de la trama pastoril es el amor cortés y en este fragmento, lo observamos en un primer momento pero al final el dios del río toma a Liríope por la fuerza y la deja embarazada y abandonada en la cueva de Tiresias, quien le profetiza el final de Narciso. Esta manera de presentar los hechos, a través de imágenes y de un léxico muy rico, es muy distinta al original: “La hermosísima ninfa dio a luz de su vientre repleto un niño

²⁴ Definición de la RAE: Loc. lat. que significa ‘en pleno asunto, en medio de la acción’ y se usa especialmente referida al modo de comenzar una narración: «La fábula comienza *in medias res*, cuando el viajero está ya dentro del cielo, sin referir los episodios que precedieron a su ingreso» (Asín Escatología [Esp.1919]). <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=res> [consultado el 27/04/2015]

que también entonces podía ser amado y lo llamó Narciso; consultado sobre si él habría de ver la lejana época de la madurez senectud, el profético vate [Tiresias] dice: “Si no llega a conocer” (Álvarez e Iglesias, 1997: 293).

En el mito ovidiano, no tiene mucho peso el personaje de Liríope pero en la recreación de Calderón, ya que el aislamiento del mundo la ha convertido en un ser desconfiado y apático que lo único que desea es que la profecía de Tiresias no se cumpla y para ello, aísla a su hijo de cualquier contacto humano.

La cueva en la que viven en lo más profundo del bosque sirve de escondite para ella y de confinamiento para su hijo y esto suscita peleas entre los dos²⁵. Narciso ansía la libertad, concepto que para él es algo innato en el individuo pero Liriope se resiste:

LIRÍOPE

Esas voces que has oído,
y que tú ser aves piensas,
no lo son.

NARCISO

Pues ¿qué son, madre?

LIRÍOPE

No conviene que lo sepas,
porque los hados han puesto
tu mayor peligro en ellas.
Jornada I, vv. 197-202 (9)

Liríope intenta que su hijo no salga de la cueva para que no se cumpla la profecía, cosa que al final ocurre. Este instinto maternal sobreprotector corresponde a un cambio en la psicología del personaje. De nuevo, se relaciona esta obra con *La vida es sueño* y su protagonista Segismundo que ha vivido algo parecido a Narciso. En el soliloquio, observamos cómo pasa de un estado de felicidad y de cortejos a estar exiliada en una cueva, sobreviviendo con un adivino y, posteriormente, protegiendo a su hijo de cualquier peligro, hasta el punto de imponer su autoridad:

LIRÍOPE

¿Ya no sabes que no puedes
Llegar más que hasta esta peña,
Que es pardo cancel que encubre

²⁵ Esta descripción recuerda mucho al folklore europeo, es decir, las historias de tradición oral convertidas en cuentos como *La bella durmiente*.

Los umbrales desta cueva
Donde vivimos los dos?
Pues, ¿cómo romper intentos
Los fueros de mi precepto,
Las leyes de mi obediencia?
Jornada I, vv. 225-232 (9)

Calderón crea un personaje femenino de carácter²⁶ basándonos en la descripción expuesta. Asimismo, para afirmar esto tenemos los trabajos de otros autores. Everett Hesse en “The terrible Mother’ image in Calderón’s *Eco y Narciso*”, presenta una concepción de Liríope según el arquetipo de progenitora sobreprotectora y le añade la connotación de “terrible”, como se ve en el título. En nuestra opinión, creemos que Liríope es una víctima de las circunstancias y que no debería recibir este apelativo. No obstante, un estudio sobre este personaje, el de una madre en escena en el Siglo de Oro es un paso importante, ya que se revaloriza su papel, que según Menéndez Pelayo, no existía o no era importante para el desarrollo de la historia.

Otro autor que centra su atención en este personaje en la línea de esta investigación es Edmund Cros. El profesor Cros señala en su artículo “Paganisme et Christianisme dans *Eco y Narciso*”, que Liríope se ve en la obligación de ocultarse a lo más profundo del bosque, ya que ha sido su pureza mancillada por el dios Céfiro, conexión con la caída de Eva donde fue tentada por la serpiente para comer el fruto prohibido. Además, una vez viviendo a escondidas como un monstruo, Tiresias le enseña todas sus artes oscuras, aquellas que lo regalaron a él a la oscuridad de la cueva por intentar ser como un Júpiter. Este hecho de soberbia de Tiresias lo vuelve a repetir Liríope pero no para desafiar a ningún dios sino para impedir que se produzca el destino escrito de su hijo, sin saber que está colaborando en ello.

De manera indirecta y retomando el personaje de Eco, en el momento en que salen al bosque para buscar a Narciso y éste oye a Eco, percibimos la presencia del principio del fin de Narciso:

ECO *Cantando*

Solo el silencio testigo
ha de ser de mi tormento.

NARCISO

¡Válgame el cielo! Esta sí
que es reina de todas ellas,

²⁶ Recomiendo la lectura “De las bambalinas al tablado: la presencia de las madres en las comedias del Siglo de Oro” de Judith G. Caballero Navarro. Es un estudio muy interesante de la presencia de las madres en las comedias de muchos dramaturgos del Siglo de Oro, entre ellos, Lope de Vega y Calderón de la Barca.

y aun no cabe lo que siento
en todo lo que no digo.

que aunque por dulces y bellas
juzgué las que hasta ahora oí,
con más fuerza ha suspendido
esta con mayor empeño.

Jornada I. vv. 1123-1132, (26)

Es curioso que en un principio Liríope no deje salir a Narciso, cuando oye a los músicos y que, en cambio, recurra a la música y a la canción para saber dónde está. El aislamiento en la cueva ha provocado en Narciso un desconocimiento sobre los sentimientos. No obstante, con la voz de Eco tenemos casi la excepción puesto que ejerce un influjo sobre él, voz que, a medida que Narciso vaya explorando la Arcadia y se relacione con las demás gentes, hará sospechar a Liríope sobre la profecía y su cumplimiento. En mitad del paseo de “aprendizaje” entre Narciso y Bato, Liríope llega a la conclusión de que debe maldecir a Eco con un veneno, con lo que sale a relucir su carácter astuto:

LIRÍOPE

De la gran naturaleza,
Sé un veneno, el más crüel
Que produjo la abundancia
De su infinito poder.

[...]

Tan eficazmente hiere,
Que no será menester
Que la beba; que se pise
Bastará, para correr
Brevemente al corazón
Por el contacto del pie.
Conficionado le tengo,
Y al paso se le pondré
De aquella senda que pisa.

Jornada III, vv. 2384-2387, 2400-2408 (54)

En este fragmento de la tercera jornada, hallamos la descripción de cómo el veneno actuará en Eco y es en este recorrido de actuación del veneno donde observamos, de nuevo, rastros del cristianismo: el pie relacionado con lo terrenal, es decir, lo corrompible y el corazón, donde habita el alma del individuo (Koloffon, 2011).

Esta escena corresponde a la simultaneidad de escenas. En otras palabras, por un lado, tenemos a Narciso conversando consigo mismo sobre la imagen de la fuente y, por

otro lado, tenemos a Eco, observándolo, con los que discurren en la narración dos perspectivas:

NARCISO

Como tú, hermoso prodigio,
solo me miras y callas,
yo no hago más que mirarte,
y callar; pero esto basta,
porque como yo te vea,
¿qué más dicha?

ECO [Aparte.]

¿Con quién habla
que la está diciendo amores?
¿Los desprecios no bastaban,
sino los celos también?
Mas celos, ¿a qué amor faltan?
Acercarme quiero más;
que puesto que está de espaldas,
no me verá; que no duda
mi necia desconfianza
que de la otra parte esté
alguna hermosa zagala,
con quien habla.

Jornada III, vv. 2619-2635 (57-58)

Cuando Eco sale e intenta convencer a Narciso de su error, finalmente cae en los efectos del veneno y repite lo último que dice y finalmente Liríope es consciente del error que ha cometido: “Cumplió el hado su amenaza, / valiéndose de los medios / que para estorbarlo puse”²⁷. El final de Narciso es convertirse en una flor. El de Eco es, tras perder, su capacidad de hablar, exiliarse en el bosque como una vez hizo Liríope tras ser agraviada por Céfiro. De esta forma, Calderón crea un personaje con un gran dramatismo, que al igual, no puede escapar de su destino ni elegirlo según su libre albedrío.

En cuanto a Liríope, tenemos la relectura de un personaje que en el original ovidiano no tiene mucha relevancia, mientras que en la comedia, tiene una suerte de evolución impresionante e interesante, es decir, Calderón tiene libertad en torno a la codificación de este personaje, construyendo en él la figura de la progenitora que es capaz de recurrir a lo más turbio y oscuro para aislar o salvar a su hijo de su destino.

2.3.3. Bato y Tiresias

Estos dos personajes no forman parte del triángulo de los tres protagonistas principales: Narciso, Eco y Liríope, pero la presencia de ambos al igual que sus acciones provocan

²⁷ Jornada II, vv. 3221-3223, *Ibid*, pág. 73

en el desarrollo de la trama eventualidades alrededor del elenco principal y pensamos que su exposición y explicación es importante para concretar la presencia de elementos cristianos en esta obra: Bato, desde una postura pasiva como gracioso y “maestro” de Narciso y Tiresias como “maestro” y hechicero que enseña e influye en el carácter de Liríope.

Empezando por Bato, tenemos en este personaje la simbolización del “gracioso” de la comedia que al estar dentro de una obra de cariz mitológica, su presencia adquiere un significado singular. Un primer vistazo a este personaje nos descubre en él los rasgos típicos de su grupo: locuciones graciosas o intervenciones que causan la complicidad y el humor con el público:

FEBO
¡O Silvio!

SILVIO
¡O Febo!

BATO
¡O Bato!

FEBO
¿Tú mismo a ti te nombras, mentecato?

BATO
Pues, si no hay quien me nombre,
¿Qué he de hacer? Y el estilo no os asombre,
Que el tiempo está tan necio e importuno
Que es menester honrarse cada uno.
Jornada I, vv. 42-48 (4)

Hay sentencias graciosas en torno a los enamorados, juegos de palabras²⁸, locuciones... Su sagacidad como gracioso se observa en la opinión que tiene sobre Liríope y Narciso, una vez conocida su historia: “Hallado hoy mi amo Sileno/ una hija suya salvaja, /con un salvajito nieto, / ¿y haberme yo de ir agora/ a casa a vivir con ellos?”²⁹. Esta visión que tiene de los dos, se verá mejor en el punto 2.4 de este trabajo, pero ya observamos con su pensamiento que tiene una opinión monstruosa de Liríope y Narciso por haber vivido en lo más profundo del bosque sin contacto alguno.

²⁸ “NARCISO: Ea, vamos, Bato amigo, / Discurriendo todo el valle. BATO. Escurramos”. Jornada II, vv.1470-1472, *Ibid.*, pág.34

²⁹ Jornada II, vv. 1303-1308, *Ibid.*, pág. 30

Una escena muy importante es el “paseo” con Narciso por el bosque, paseo que se presenta como un aprendizaje para Narciso, hecho singular ya que el Bato es un gracioso. Es curioso que la parte trascendental del ser humano, la condición del hombre en el mundo frente a todo lo demás, sus luchas internas... sea algo glosado y explicado por Bato. Una imagen simbólica muy importante en esta relación de maestro – aprendiz es “la visión de la realidad basada en cristales y puras apariencias” (Rodríguez, 1995: 13):

NARCISO

¿Y en qué, dime, ha consistido
el ser entendido un hombre?

BATO

En dar otros en decirlo,
porque una misma razón
dicha de dos, ya se ha visto
ser en el uno agudeza
y en el otro desatino.
Jornada II, vv. 1508 -1514 (35)

De nuevo tenemos el concepto de la “vista”, parte de la dicotomía de ver – oír que será lo que lleve a su final a Narciso. Esta instrucción se basa en la percepción individual y no en los clásicos, educación escolástica de Calderón en sus años de aprendizaje con los jesuitas. Otro ejemplo del paseo donde se incide en las apariencias es este: “NARCISO: ¿Y en qué ha caído ser galán? BATO: En parecerlo, siendo al uso talle y brío”³⁰.

En general, el papel de los graciosos en la obra de Calderón es interesante. El gracioso es la “frontera” o una de las fronteras que encontramos entre el mundo pagano y el mundo real. La simpleza y comicidad hacen de Bato, con los ejemplos expuestos, la contraparte de la idealización en los momentos más simbólicos y dicho esto, llegamos al cenit de la historia, la parte final.

Todos los personajes se encuentran en la fuente, observando lo ocurrido con Narciso y Eco: él se convierte en una flor y ella se transforma en aire. No obstante, “la magia” de este final choca con la realidad o, más bien, es el espectador el que se da de bruces con ella, ya que Bato nos dice lo siguiente con respecto a estos hechos maravillosos:

³⁰ Jornada II, vv. 1521-1522, *Ibid.*, pág. 35.

BATO
¡Y habrá bobos que lo crean!
Mas sea cierto o no sea cierto,
tal cual la fábula es
esta de Narciso y Eco.
Perdonad las muchas faltas
del que, a vuestras plantas puesto,
siempre acuerda la disculpa
de que yerra obedeciendo.
Jornada III, vv. 3227-3234 (74)

La dosis de realidad que está impregnada en el ADN del gracioso nos recuerda al mundo de los pícaros, a ese intento de enseñar la realidad tal y como es. Por lo tanto, concluimos que es un personaje que se mueve entre la ficción y la realidad³¹.

En cambio, el otro personaje que aparece en el epígrafe del título de este punto se presenta como todo lo contrario al gracioso. Con respecto al personaje de Tiresias, en comparación con Bato, hay un detalle que queremos destacar. Sabemos de Tiresias porque Liríope lo menciona, con lo que no es un personaje que aparezca en el presente de la escena de los personajes. En cambio, participa de manera muy activa en la historia, pues es el que cuida a Liríope y la alecciona en todo tipo de artes, a la vez que le profetiza el final de su hijo, pero Bato, siendo un personaje que sí que aparece, participa en los hechos de la historia de manera contemplativa, como ya se ha visto. Por lo tanto, una vez más descubrimos cómo la disposición de personajes en esta obra hace que Calderón haya creado una comedia mitológica perfecta.

La presencia de Tiresias³² en la obra es enigmática e interesante. Por Liríope, sabemos que él vivía en una cueva y como se verá en el punto 2.4, éste es un lugar con connotaciones oscuras: exilio, ostracismo, castigo... En la fuente ovidiana, Tiresias se muestra como un adivino conocido en Aonia. En cambio, en *Eco y Narciso* se presenta como un ermitaño que vive alejado de todos en la cueva y Liríope nos da las pistas de su “confinamiento”: LIRÍOPE: “Porque se quiso igualar/ a Júpiter, él allí / ciego y preso le tenía.”³³. Con esta explicación, entendemos que Tiresias, por su intento de igualarse al Dios o de superarlo, le supuso el castigo de la ceguera y del exilio a la cueva. Liríope da ejemplos del poder de Tiresias, siendo un simple humano³⁴.

³¹ Anexos: Imagen 3.

³² Anexos: Imagen 4.

³³ Jornada I, vv. 813-815, *Ibid.*, pág. 19.

³⁴ Ver Jornada I, vv. 793- 813, *Ibid.*

Por lo tanto, deducimos en clave religiosa, que el conocimiento no puede hacer al individuo superior o por encima de Dios. No obstante, después de su confinamiento, Tiresias sigue haciendo uso de sus conocimientos y enseña a Liríope sus artes³⁵: LIRÍOPE: “Solo una utilidad pudo/ mi soledad adquirir/, que fue saber los sucesos, / que de su ciencia aprendí”³⁶. Así, el adivino influye en Liríope en sus enseñanzas, determinando su carácter al ser poseedora del poder y de la ciencia. Ella sigue con el relato de su exilio y llega al anuncio de la profecía, vaticinio que tiene diferencias con la fuente ovidiana:

Metamorfosis, III
 “Si se non nouerit”³⁷
 (75)

Eco y Narciso
 O compañera gentil
 de mis fortunas, sino es
 Lo que te voy a decir.
 Encinta estás. Un garzón
 Bellísimo has de parir.
 Una voz y una hermosura
 Solicitarán su fin,
 Amando y aborreciendo,
 Guárdale de ver y oír.

Jornada I, vv. 838-846, (19-20)

Por lo tanto, con su profecía, tenemos dos de los temas más importantes de dramaturgia calderoniana, la libertad y el destino. El primero viene en el carácter del ser humano, la búsqueda de la libertad, como se ve en el punto 2.3.1 al hablar de Narciso, pero el segundo aparece en forma de profecía que somete la voluntad del individuo a un futuro que ya está escrito y en nuestro caso, Liríope ayuda, de manera indirecta, a que ese futuro se cumpla. Se trata del momento en que decide maldecir a Eco con un veneno aprendido de Tiresias. Aquí es cuando salen a escena las malas artes aprendidas de Tiresias y Liríope lo deja bien claro:

LIRÍOPE
 ¿De qué, si no la remedio,
 Me habrá servido, de qué,
 Cuando aprendí de Tiresias,
 Cuando leí y estudié
 En aquella soledad?

³⁵ Aubrun señala una escena parecida con la comedia de santos, *El mágico prodigioso*, donde aparece el Demonio como maestro y un muchacho como aprendiz.

³⁶ Jornada I, vv. 821-824, *Ibid.*

³⁷ “Si así mismo no se conoce”. En la edición de Charles V. Aubrun, hay un apéndice en el que se muestra la historia de Narciso contada por Ovidio en las *Metamorfosis*, libro III.

Aprovechémonos pues
Del saber, que, no aplicado,
De nada sirve el saber
Jornada III, vv. 2370-2377 (54)

En conclusión, Bato demuestra una actitud contemplativa y pasiva, sobre todo, en el paseo que da con Narciso a quien alecciona con sus palabras sobre todo lo que el joven tiene curiosidad, siendo singular que un gracioso se convierte en maestro. Por otro lado, Tiresias, el adivino, personaje que sin estar en cuerpo presente en la obra, tiene mucha relevancia, ya que Calderón cifra en él, el afán de conocimiento desmesurado, el intento de ser superior a los dioses y las consecuencias que conllevan estos actos. Cros dice lo siguiente a raíz de este personaje:

L'ame, bien que innocente, est souillée par le péché originel. Tant que cette tache originelle n'est pas effacée elle reste entre les mains du Prince des Ténèbres. Mais, inhérente au péché originel, lui est parvenu la Science du Bien et du Mal; c'est cette Science, arrachée à Dieu (le fruit défendu du Paradis Terrestres) qu'elle partage avec Satan. (Cros, 1962: 54)

Es decir, Tiresias es un trasunto de lo que ocurrió con la irrupción en el Árbol del conocimiento del Bien y del Mal. Mientras que Liríope representa la caída de Eva, el exilio por haber sido mancillada por el deseo de Céfiro, como le ocurrió a Eva con la tentación de la serpiente, Tiresias representa la vertiente “intelectual” de esta historia. Sus conocimientos y poderes hacen que casi sea igualado al Dios Júpiter y éste lo exilia, suceso paralelo al allanamiento al Árbol del Conocimiento, que reporta la caída tanto de Adán como de Eva.

2.4. LA ARCADIA

Con este punto, pretendemos desentrañar la configuración del espacio en que Calderón basa su historia mitológica, puesto que en ella encontramos reminiscencias del jardín edénico.

En primer lugar, resulta interesante la observación del cambio de escenarios: en las *Metamorfosis* de Ovidio, la historia se sitúa en Aonia, pero es la Arcadia el escenario elegido por Calderón para su reescritura del mito³⁸.

La Arcadia es el escenario mítico de la historia pastoril por excelencia. Es un *locus amoenus* donde los pastores conviven en plena felicidad y es usado por muchos poetas del Renacimiento, Barroco o Romanticismo, al igual que tiene su reflejo en las artes plásticas³⁹. No obstante en *Eco* y *Narciso*, hallamos un telón de fondo muy distinto, es decir, conforme se desarrolle la historia, la paz dorada se convertirá en lamento. En otras palabras, Calderón toma el ambiente arcádico y sitúa ahí la trama, donde se verá el desarrollo y posterior destrucción de la personalidad de Eco, Narciso y Liríope. En este sentido, este *locus amoenus* es el reflejo de la presencia de la violencia, la destrucción y la privación. Por lo tanto, entendemos el escenario de la Arcadia se presenta como un marco de una historia calderoniana trágica.

Para ilustrar lo que es la Arcadia antes de llegar a lo que simboliza, hay que decir que en el cuerpo del texto se presenta con rasgos de perfección y armonía y así nos lo transmiten Febo y Silvio:

SILVIO

Alto monte de Arcadia, que eminente
al cielo empinas la elevada frente,
cuya grande eminencia tanto sube,
que empieza monte y se remata nube,
siendo de tu copete y de tus huellas
la alfombra rosas y el dosel estrellas...
Jornada I, vv. 1-6 (3)

Por el otro lado sale Febo, pastor galán.

FEBO

Bella selva de Arcadia, que florida
siempre estás de matices guarnecida,
sin que a tu pompa, a todas horas verde,
el diciembre ni el julio se acuerde,
siendo el mayo corona de tu esfera,
y su edad todo el año primavera...
Jornada I, vv. 7-12 (3)

³⁸ Las alteraciones del original con respecto a la recreación donde se destaca el cambio del lugar las señala Louise Vinge en *The Narcissus Theme in Western European Literature*.

³⁹ Anexos: Imagen 5.

Es una descripción elegante, rica de matices como la descripción de la fugacidad del tiempo que se desprende de la segunda estrofa encabezada por el personaje de Febo. Por lo tanto, es una auténtica alabanza lírica del lugar mítico. Con esta descripción que tenemos desde los primeros versos, la paz, que entendemos como el Bien, es el rasgo que destaca en este lugar.

Aparte de esta descripción, Febo y Silvio se deshacen en halagos hacia los animales que habitan en el bosque: “pájaros.../sois ramilletes vivos/.../sois parleras flores”⁴⁰; “ganados.../ música sois de esquilas y balidos”⁴¹. Se produce con estos versos una relajación y felicidad, que poco a poco irá cambiando, a medida que avance la historia. Everet W. Hesse (1961: 58) da cuenta de ello:

Calderón ha elegido abrir la comedia con la alabanza del ambiente bucólico de Arcadia, que él como tanto de su época, consideran el supremo ejemplo de una existencia simple, natural, perfecta. Este concepto se expresa artísticamente en los versos alternantes de lirismo intentado recitados por Silvio y Febo, ensalzando la belleza natural del sitio con sus altas montañas, su paisaje áspero, sus pájaros cantores y su ganado mugiente.

Más definiciones de otros autores nos indican cómo es el lugar y el ambiente bucólico que se respira. Para Edmund Cros (1962: 42): “Ce choix appelle votre attention sur la volonté évidente de l'auteur de donner une comédie pastorale et de fait Echo et Narcisse offre toutes les caractéristiques du genre”.

Para Valbuena Briones (1991: 102): “La arcadia, abre un nuevo y amplio escenario para la fábula, un paisaje literario en el que se lamenten los pastores de sus amores”. Por lo tanto, La Arcadia se presenta como el telón de fondo para la orquesta de *los innamorati*, tópico que hace referencia a los amores de dos pastores.

Hasta aquí, hemos elaborado una observación sobre la consideración de la Arcadia y su presentación en las primeras estrofas de la obra. Por lo tanto, entendiendo ya que se trata de un tópico cargado de simbología y connotaciones, podemos desentrañar los elementos cristianos o religiosos que se mezclan en este lugar.

El marco del Bien que hay comienza a tambalearse con la mención de un monstruo que se halla en las profundidades del bosque. Este “monstruo” es Liríope, la hija de Anteo y es el personaje que inicia la conexión con la codificación religiosa

⁴⁰ Jornada I, vv. 13-16, *Ibid.*, pág. 3.

⁴¹ Jornada I, vv.17-18, *Ibid.*

relacionada con la Arcadia. Liríope es un personaje que nos pone en sobreaviso: será la historia de su exilio la que nos indique que la Arcadia cambiará y que las historias de los personajes también evolucionarán. Para entender esto, tenemos que seguir el rastro de la presentación del personaje en la primera jornada. A través de un soliloquio de más de 200 versos, sabemos las causas de su exilio al bosque: fue violada por el hijo del viento, Céfiro, lo que le hizo huir y esconderse con Tiresias. El agravio sexual que sufre Liríope se entiende como el pecado original. De ahí que tenga que exiliarse por lo ocurrido⁴², como sucedió con Adán y Eva.

Y como consecuencia de este exilio, Liríope es un monstruo, sentimiento que ella misma advierte: “que sólo para ser monstruo/de la fortuna nací”^{43 44}. Es más, los personajes de Eco, Febo y Silvio, antes de saber quién es en realidad, la toman como una bestia:

ECO
Si hablar sabes, dinos ya
¿Quién eres, monstruo cruel?

FEBO
Respondános tu horror fiel
Cuanto su esclavitud siente

SILVIO
¿De qué especie diferente
Eres?
Jornada I, vv. 659-663 (17)

Esto hace evidenciar que el exilio de Liríope en lo más profundo del bosque de la Arcadia la ha convertido en un ser que ya no es humano. Si al principio la Arcadia tenía reminiscencias del Jardín del Edén y del tópico de la Edad de Oro, en el devenir de la trama, con las acciones de los personajes, el paisaje se vuelve violento, o más bien, los sentimientos y penas de los personajes lo vuelven oscuro. Por lo tanto, el mal que hay en los personajes sale y deja la bondad de los personajes a un lado. Esto nos lleva a la historia inicial del Génesis: la tentación de la serpiente en el Edén.

⁴² Siguiendo la consideración de los clásicos en torno al pecado original, San Agustín entiende el pecado original como una metáfora de lo sexual. Véase: <http://mb-soft.com/believe/tsxt/origin.htm>

⁴³ Jornada I, vv. 673-674, *Ibid.*, pág. 17.

⁴⁴ El profesor Strosetzki en “La frontera de la Arcadia: naturalización y estado natural”, se pregunta si en la Arcadia podríamos hallar lo que conocemos como el “mito del buen salvaje”, es decir, el hombre alejado de la sociedad y para ello, divide dicho artículo se divide en dos partes: una indaga en el estado natural de los personajes de la comedia y la segunda parte analiza el tópico del “buen salvaje”, aludiendo a la opinión de filósofos, pensadores, escritores...

Las palabras de Javier Herrero (1982: 59) reflejan aquello que intentamos decir en este punto:

Que bajo la multiplicidad de un número considerable de dramas calderonianos, encontramos una misma historia (la de la caída del Hombre en el Paraíso Terrenal) y una serie de imágenes en la que esta historia se incorpora⁴⁵.

Si Liríope representa la huida, el destierro del paraíso en clave religiosa, Narciso representa la llegada a un mundo nuevo, el cual desconoce y que lo dominará íntegramente, puesto que está determinado por el origen de su concepción, lo que le ha llevado a criarse en una cueva en lo más profundo de la Arcadia, alejado de todo contacto humano.

La cueva es un elemento más de la Arcadia, pero es oscura y supone el alejamiento de cualquier tipo de aprendizaje. En esta obra, este aprendizaje se revela como el desconocimiento de los sentidos. Con la cueva, tenemos la alusión al mito de la caverna: estar alejado del mundo equivale a no conocer. Cuando Narciso es liberado, un nuevo mundo se halla ante él y no sabe cómo actuar. La Arcadia participa de este aprendizaje en el que se someterá Narciso, a través del personaje de Bato. No obstante, al igual que Liríope, Narciso no ha tenido contacto humano y los nuevos descubrimientos lo llevarán por el camino equivocado.

Antes de describir este acontecimiento, el cenit de la obra, es conveniente recordar que el estado anímico de los personajes secundarios se refleja en cada elemento del boque. Cuando Eco rechaza a sus pretendientes por Narciso, Febo se siente humillado y utiliza el bosque como muestra de su estado sentimental:

FEBO

Flores deste ameno valle,
troncos destos altos riscos,
aves deste manso viento,
fieras deste monte altivo,
pastores destas riberas,
ganados destos apriscos,
hermosuras destos campos,
cristales de aquestos ríos,
pues todos testigos fuisteis
del venturoso amor mío,

⁴⁵ Anexos: Imagen 6.

de mis desdichados celos
sed ahora también testigos.
Jornada II, vv. 1773-1784 (41)

En los últimos cuatro versos, tenemos el desconsuelo del pastor al ser rechazado. Ahora la Arcadia ya no es el testigo del amor de los pastores, sino de las desdichas. Y esto lo vemos cuando llegamos al momento más importante de la obra. Retomando el hilo de la historia de Narciso, cuando persigue al corzo herido, llega a la fuente, exhausto y sediento. En el punto de Narciso, esto es ya tratado: volvemos de nuevo al pecado original, es decir, la metáfora sexual que si fue la perdición de Liríope, también lo será de Narciso. Recordamos que la simbología de la cueva tiene como consecuencia en el chico su desconocimiento, que se cifra en el no entendimiento de los sentidos (Véase punto 2.3.1.) y será lo que le lleve al desastre.

En palabras del profesor Valbuena-Briones (1992: 1147): “El cuadro pastoril expresa el anhelo del hombre de recuperar un edén perdido, la nostalgia por volver a la inocencia dorada, recreada nuevamente entre mirtos y laureles”. En resumen, Los desengaños de los pastores, los lamentos y la lucha de fuerzas internas corresponderían al desvarío del hombre dentro del Jardín del Edén, que comienza con el pecado original.

La Arcadia recreada por Calderón pierde su bondad y belleza para ser un espacio salvaje y peligroso, que condena a los que se adentran en lo más profundo del bosque y esto se ve en Liríope y Narciso, que son catalogados como “salvajes” por haber vivido en lo más profundo del bosque de la Arcadia, y en los elementos que la pueblan como la cueva, que convierten el lugar en un cúmulo de símbolos y alegorías, que al estar insertados en la historia de manera eficiente, Calderón consigue la configuración de un escenario perfecto para los amores y desamores de los personajes.

3. CONCLUSIONES

Realizar este trabajo ha sido todo un reto para mí. Como estudiante de cuarto del Grado en Español: Lengua y Literaturas ya he realizado trabajos en multitud de asignaturas, pero evidentemente para este TFG, me he enfrentado a un desafío muy importante y creo que todas mis expectativas han sido satisfechas.

Gracias a la ingente bibliografía recopilada con la ayuda de mi tutor, Miguel Ángel Auladell, en especial *Mito y ostentación* de Sebastian Neumeister y la edición francesa de Charles V. Aubrun, única edición con introducción y notas, conseguida a través del Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Universidad de Alicante y que ha sido muy valiosa para la investigación, he podido desentrañar los signos religiosos de *Eco* y *Narciso* de Calderón de la Barca, ya que el propio Narciso, en clave neoplatónica, es visto como el joven que se ve embaucado por la luz del conocimiento y que no consigue llegar a la aprehensión misma, lo que le lleva a ser víctima de sus propios instintos.

Por lo que respecta a los personajes de Liríope y Eco, tenemos dos construcciones femeninas donde la historia de la madre es un correlato de la historia de la joven, es decir, Liríope es el trasunto de la caída de Eva al haber sido sometida al pecado sexual y de la serpiente del Antiguo Testamento, cuando muestra su astucia y maldad para encargarse de que Eco no persiga a su hijo, y con Eco, tenemos un personaje que el modo en que es envenenada, los sentimientos e imágenes carnales que provoca en Narciso y su exilio de la Arcadia, tras perder la voz, son un paralelismo de la propia Liríope.

También es de destacar el papel que cumplen en la obra Bato y Tiresias y su incidencia en la acción, donde el primero, siendo un gracioso, es el que da lecciones filosóficas e influye en Narciso para preste más atención a las apariencias (se potencia el “ver”) y el segundo es un ejemplo de un ser desterrado que intentó en su momento ser superior al Dios Júpiter, pero eso no le impide seguir con sus prácticas mágicas como se ve en su enseñanza a Liríope y todo, con la Arcadia de telón de fondo, un escenario que presenta unos rasgos perfectos en consonancia con la temática pastoril: música, bondad, felicidad, ambiente edénico, pero que finalmente desaparecen para dar paso al Mal, entendido en esta obra, como los sentimientos de los personajes.

4. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

A.A.V.V., *Historia y crítica de la literatura española. Primer suplemento al cuidado de Francisco Rico. Siglos de oro: Barroco. Primer suplemento*. Barcelona, Crítica, 1991-2001

Alborg, J.L., *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1967.

Alvar, C., J. Mainer & R. Navarro, *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza, 1997.

Aubrun, Ch., *Preface to his edition of this play*, París, 1961-1963.

Calderón De La Barca, P., *Obras completas / Don Pedro Calderón de la Barca*; nueva ed. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966.

— *Eco y Narciso: comedia*. ed. y pról. C. Aubrun, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques. 1966

Carreras, J. J. & Marín, M. Á. (ed.), *Concierto Barroco. Estudios sobre dramaturgia, música e historia cultural*. Logroño, Universidad de la Rioja, 2004, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=4504> [consultado el 29/10/2014]

Del Río, Á., *Historia de la literatura española*. (ed. rev.) New York, Holt, Rinehart and Winston, cop. 1963

Egido, A., (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Primer suplemento al cuidado de Carlos Vaíllo*, coord. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1991-2001

— *El gran teatro de Calderón: Personajes, temas y escenografía*, Edition Reichenberger, 1995.

García De La Huerta, V., *Teatro español*, 1785, 3ª parte, Tomo I.

Manrique Frías, G., *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca: estudio de sus referencias básicas: personajes y lugares*. col. Juan Antonio López Férez, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Filología, España. Publicado el 23-04-2010 <http://e->

spacio.uned.es/fez/view.php?id=tesisuned:Filologia-Gmanrique [consultado el 08/12/2014]

Maraniss, J. A., *On Calderón*. Columbia, MO. University of Missouri Press, 1978.

Menéndez Pelayo, M., *Calderón y su teatro*. Madrid, Revista de Archivos, 1910.

Neumeister, S., *Mito clásico y ostentación: los dramas mitológicos de Calderón*, trad. E. Reichenberger & J. L. Milán, Kassel, Reichenberger, 2000

Ovidio Nason, P., *Metamorfosis*, ed. y trad. C. Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Madrid, Cátedra, 1997.

Pedraza Jiménez, F.B., *Calderón. Vida y teatro*. Madrid, Alianza Editorial, 2000

Simón Díaz, J., *Manual de bibliografía de literatura española*, 3^a ed. ref., corr. y aum. VII, Madrid, Gredos, 1980.

Valbuena Briones, Á., *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977; <
<https://books.google.es/books?id=bAK7AAAAIAAJ&q=valbuena+briones+1977&dq=valbuena+briones+1977&hl=es&sa=X&ei=VhRqVbLKL4n8UorJgZAG&ved=0CCAQ6AEwAA>> [consultado el 20/05/2015]

Valbuena Prat, Á., *Comedias mitológicas: Eco y Narciso. Prólogo de Ángel Valbuena Prat*. Madrid, CIAP, 1931.

CAPÍTULOS⁴⁶:

⁴⁷AA.VV., “Las fronteras de la Arcadia: naturaleza y estado natural” en AA.VV, *El teatro del siglo de oro: edición e interpretación*, Universidad de Navarra, Iberoamericana Vervuert, 2009, págs. 441-453.

Adeva, I., “Estructura teológica de los auto sacramentales calderonianos”, en José Alcalá-Zamora y Queipo De Llano e Ignacio Arellano Ayuso (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón*. Universidad de Navarra, Septiembre, 2000, págs. 3-46

⁴⁶ Muestra de capítulos consultados de los libros.

⁴⁷ Los autores del capítulo, Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, son los editores del libro.

Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, J., “El soneto a la esperanza, de *Eco* y *Narciso* en José Alcalá-Zamora y Queipo De Llano & Ignacio Arellano Ayuso (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón*. Universidad de Navarra, Septiembre, 2000, págs. 47-61.

Díez Borque, J. M. “Calderón de la Barca y la celebración teatral de los dioses: puntos de encuentro” en José Alcalá-Zamora y Queipo De Llano & Ignacio Arellano Ayuso (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón*. Universidad de Navarra, Septiembre, 2000, págs. 63-90.

⁴⁸Cascardi, A.J., “The use of the myth: *Eco* y *Narciso*”, en *The Limits of Illusion: A Critical Study of Calderón*, Cambridge UP. 2005, págs. 130-141

Gentili, L., “*Eco* y *Narciso* en el mito y en la alegoría: Los ejemplos de Sor Juana y de Calderón de la Barca”, en Javier Huerta Calvo (ed.), *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, I, 1989, págs. 383-407; <https://books.google.es/books?id=cBSbP2phDXoC&pg=PA245&lpg=PA245&dq=el+teatro+espa%C3%B1ol+a+fines+del+siglo+XVII.+Historia,+cultura+y+teatro+en+la+Espa%C3%B1a+de+Carlos+II&source=bl&ots=KAFLu3b0Yk&sig=PZ-q0Vs_fXJv_NZB2Vn2-VQdYU&hl=es&sa=X&ei=lrPpVM2WMoXuUMK9gpgK&ved=0CCgQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false> [consultado el 22/02/15].

⁴⁹Herrero, J., “El volcán en el Paraíso. El sistema icónico del teatro de Calderón”, *Calderón: Códigos, Monstruo, Icones, Co-Textes* 3 (1982), p. 59-107.

Parker, A. A. “Prefacio” en Alexander A. Parker (dir.) *Hacia Calderón; ponencias publicadas por Hans Flasche*, Berlín, de Gruyter, 1970, págs. 7-8.

Sage, J., “Teatro y realización de la *Estatua de Prometeo* y otros dramas musicales de Calderón”, en Alexander A. Parker (dir.) *Hacia Calderón; ponencias publicadas por Hans Flasche*, Berlín, de Gruyter, 1970, págs. 37-52.

⁴⁸ El autor del capítulo es el autor del libro.

⁴⁹ El autor del capítulo es el autor del libro.

⁵⁰Valbuena Briones, Á. J., “Eco y Narciso” en *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*”, Ediciones RIALP, S.A., Madrid, 1965, págs. 373-378.

ARTÍCULOS DE REVISTA:

Cros, E., “Paganisme et chirstianisme dans Eco y Narciso de Calderón”, *Revue des Langues Romanes*, LXXV, 1962, págs. 39-74.

Hesse, E. W., “Estructura e interpretación de una comedia de Calderón”. *Eco y Narciso. Filología* 7, 1961, págs. 61-76. Reimpreso en *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 39,1963, págs. 57-72; <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/boletin-de-la-biblioteca-de-menendez-pelayo--32/html/036ce0e4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_131.html> [consultado el 10/02/2015]

Kluge, S., “Yo, que al teatro del mundo cómica tragedia fui”: mito, tragedia, desengaño y alegoría en *Eco y Narciso* de Calderón”. *Revista Anuario calderoniano* - Vol. V, 2012, págs. 169-196; <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/35874>> [consultado el 17/11/14].

Koloffón Cortés, A., “El divino Narciso: ¿Contrafacta de Eco y Narciso?”, *Revista. Anuario calderoniano*, Vol. IV, 2011, págs. 55-77; <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/29779>> [consultado el 27/10/14].

Rodríguez Cuadros, E., “Mito e intertextualidad en "Eco y Narciso" de Calderón de la Barca”, *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* (Homenatge a Amelia García Valdecasas), Publicacions de la Universitat de València, vol. II, 1995, págs. 675-696; <<http://parnaseo2.uv.es/blogtheatrica/wp-content/uploads/2013/11/CL-14.pdf>> [consultado el 29/10/14].

Suárez Miramón, A., “Función de la pintura y de la mitología en *La Quinta Florencia*”, *RILCE*, vol. XXVII, nº I, 2011, págs. 267-280.

Valbuena Briones, Á., “El tratamiento del tema de Eco y Narciso en Calderón”. *Hispania* Volume LXXIV, nº II, 199, págs. 250-254; <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-tratamiento-del-tema-de-eco-y-narciso-en-caldern-0/>> [consultado el 27/10/14]

⁵⁰ El autor del capítulo es el autor del libro.

— “La Corte contempla La Arcadia en "Eco y Narciso" de Calderón”. *Iberoromanía*, XXXIII, 1991, págs. 101-12

Valdés, C.C.G., “Las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz y el Arte nuevo de Lope de Vega”, *RILCE*, vol. XXVII, nº I, 2011, págs. 77-102.

TESIS:

Borden, M.L., *Dysfunctional families in Calderon's wife-murder tragedies*, The University of Texas at Austin, 2006;
<<http://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/2492>> [consultado el 10/02/2015].

Carpio, A., *The rejection of love in Golden Age prose*, University of Puerto Rico, Rio Piedras (Puerto Rico), 2009; <<http://search.proquest.com/docview/305046749>> [consultado el 10/02/2015].

Gómez Castellano, I., *Masks and self-portraits: The poetic self in the Spanish rococo poetry*, University of Virginia, 2008;
<<http://search.proquest.com/docview/304436319/B0B3FF0A52464533PQ/1?accountid=17192>> [consultado el 10/02/2015].

Gómez, F., *Crossing the dark threshold: The epistemology of the cave in Calderon de la Barca's theater*, University of California, Santa Barbara 2007;
<<http://search.proquest.com/docview/304882076/3B862CBBADB34898PQ/1?accountid=17192>> [consultado el 10/02/2015].

Hilgartner, K.N., *La salvación del otro: La representación de raza y religión en los autos sacramentales de Pedro Calderón de la barca*, The University of North Carolina at Greensboro, 2012;
<<http://search.proquest.com/docview/1021724513/9AA465DD8A2463DPQ/1?accountid=17192>> [Consultado el 10/02/2015].

Ilika, A., *Peripheral Baroque negotiations of identity*, University of Pennsylvania. 2009;
<<http://search.proquest.com/docview/304978771/C2EDC1AFEFA44F13PQ/1?accountid=17192>> [Consultado el 10/02/2015].

Paden, J., *Reading religiously: Baroque hermeneutics in Lope de Vega and Sor Juana Ines de la Cruz*, Emory University, 2004;

<<http://search.proquest.com/docview/305079254/74862156F7284DA7PQ/1?accountid=17192>> [Consultado el 10/02/2015].

Patterson, C.P., *A fruitful bough: The Old Testament story of Joseph in medieval and Golden Age Spanish literature*, The University of Texas at Austin, 2009;

<<http://search.proquest.com/pagepdf/305017364/Record/EF361D18A3BE439EPQ/1?accountid=17192>> [Consultado el 10/02/2015].

Pintane, M.P., “La representación de la mujer terrible en el teatro español”, Vanderbilt University, 2004;

<<http://search.proquest.com/docview/305104387/F79839F1219F451DPQ/1?accountid=17192>> [Consultado el 10/02/2015].

CONGRESOS:

Sabik, K., “Mitología, alegorismo y magia en el teatro cortesano español del ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)” en *Atti del XVIII Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]: Siena, 5-7 marzo 1998*, Vol. I, 1999 (Fine secolo e scrittura: dal medioevo ai giorni nostri) págs. 131-140;

<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo;jsessionid=FD112A8E2FC421436ABC4D1192DB5776.dialnet02?codigo=2350722>> [consultado el 1/11/14].

Valbuena Briones, Á., “El mito de Eco y Narciso en Calderón” en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, I -IV*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, I, 1992, págs. 1147-54;

<http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_025.pdf> [consultado el 27/10/14].

SITOGRAFÍA:

<http://www.cervantesvirtual.com/bib/Calderon/>

<http://ble.chadwyck.co.uk/>

<http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/BIBCALDDRAMAS.html>

<http://search.proquest.com/>

http://www.imperivm.org/cont/textos/txt/ovidio_la-metamorfosis_libro-iii.html

5. ANEXOS

Imagen 1⁵¹:



Descripción: Portada de la recopilación de comedias donde se halla *Eco* y *Narciso*. En ella se puede apreciar:

- El año de publicación, 1674
- La posición de Calderón de la Barca como Caballero de la Orden de Santiago y la insignia de la orden
- Asimismo, se indica el lugar de la venta de la recopilación de las comedias.

⁵¹ Imagen extraída de la edición de *Eco* y *Narciso* de Charles V. Aubrun.

Imagen 2⁵²:



Oleo de John William Waterhouse

Imagen⁵³ 3:

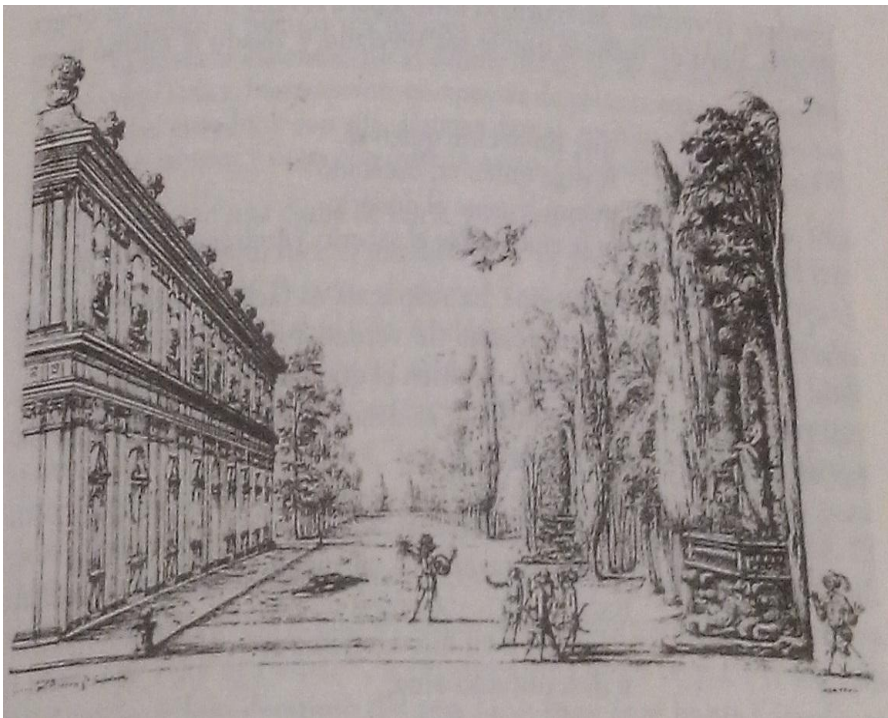


Ilustración realizada por Baccio del Bianco, Neumeister, (2000: 129)

⁵² Imagen extraída de la página web:

http://mitos.cambiopo.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2013/06/eco_y_narciso.jpg [consultado el 10/05/2015]

⁵³ Imagen extraída del libro *Mito y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón* de Sebastian Neumeister.

Imagen 4⁵⁴:



Representación de Tiresias en *Tiresias aparece ante Odiseo durante el sacrificio*. Óleo de Heinrich Füßil (1780-1785)

Imagen 5⁵⁵:



Esta representación de la Arcadia pertenece pintor romántico Friedrich August von Kaulbach, pintor romántico.

⁵⁴ Imagen extraída de la página web: <http://es.wikipedia.org/wiki/Tiresias>

⁵⁵ Imagen extraída de la página web: <http://www.paisajismoyjardin.com/ES/>

Imagen 6⁵⁶:



⁵⁶ Imagen extraída de la página web: http://www.buenanueva.net/teolog_joven/cursosPre-inicia2grado/5-prein_adan_eva_pecaron.html